

# 中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看《西厢记》

吕效平

—

内容提要：《西厢记》不仅充分实现了中国戏曲的美学理想，也充分地实现了传统欧洲戏剧情节艺术的美学理想。这个情节艺术的美学理想以亚里士多德的“整一性”原则和黑格尔的“戏剧体诗”定义为代表。在全部中国古典戏曲中，仅有《西厢记》达到了这样的艺术境界。而中国古典曲学界，仅对《西厢记》实现戏剧情节“整一性”的成就有所认识，对于她超越明清传奇情节的非戏剧性文本样式，实现了黑格尔“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”的戏剧美学理想的艺术成就，则完全不能认识。

关键词： 戏剧情节 《西厢记》 整一性

—

《西厢记》在元杂剧里是非常独特的：元杂剧体制一本四折，演一个故事，偶尔有如纪君祥的《赵氏孤儿》那样，超出一折；而《西厢记》以五本演一个故事，计二十折。这在元人杂剧里是仅有的。臧懋循在《元曲选·序》中比较杂剧与传奇，于杂剧仅提《西厢》一种，视为代表作品，但却不将其选入《元曲选》。蒋星煜认为，他“决不是低估了《西厢记》的艺术造诣和深远影响，而是认为其体例与其他元杂剧迥然不同而近于南戏传奇之故”<sup>[1]</sup>。这大概是后人能够为臧懋循设想出来的唯一理由。可以推定，根据同样的理由，《西厢记》才被选入了《六十种曲》，成为这部传奇作品选集里唯一的杂剧作品。但即使丢开北曲、南曲的音乐属性和语言风格的差异不论，仅从情节结构上说，《西厢记》与传奇作品的差别之大，也决不小于它与其它杂剧作品的差别。

王实甫的《西厢记》仅十六折，到此已是一个有头有尾的完整故事，一旦脱胎而出，便独立于世，完满自足。一切续作，只能是为蛇添足。不论作者的才情高低，对这种已定之局都将无能为力。一般认为《西厢记》第五本为关汉卿所作，古代曲家多有就此比较王、关才情高低的议论。这类比较的关注点，是历来的诗论、词论、曲论所共同关注的语言风格问题。而明人徐士范从戏剧的整体性上看问题，认为这类比较不能成立，因为《西厢》前卷已把崔、张的爱情故事写到“情尽才尽”——话都说完了，后卷作者岂能有所作为？<sup>ii[iii]</sup>既然如此，何必要续呢！难怪那位易喜易怒敢爱敢恨的批评家金圣叹，针对续写《西厢》的不智，幸灾乐祸地说：“何用续？何可续？何能续？今偏要续，我便看你续！”<sup>iii[iii]</sup>按照情节整一性的要求，其实不独续作四折，即使王作，末折“草桥店惊梦”也难免“蛇足”之嫌。莺莺与张生结合以后，剧中只剩下青年们和老夫人的冲突；“拷红”一折，这个冲突也告解决；“长亭送别”作为全部戏剧冲突的收束，避免了生旦团圆的俗套，使得这部爱情喜剧凝重隽永，韵味无穷。“送别”之后，又何用“惊梦”？元人创作杂剧，最为自觉的艺术追求是写曲，在“曲”、“剧”不能兼顾时，往往弃“剧”就“曲”。

《西厢记》前十五折，做到了作“曲”与作“剧”的高度统一，“曲”就是“剧”，“剧”就是“曲”，看不到一点破绽，但“惊梦”一折，却只有用牺牲情节的整一性，屈就“曲”的要求来解释：积极地看，荒郊野店，离愁别绪，最宜得好曲，不忍不写；消极地看，四折一本，定例难破，不能不写。金圣叹认为，《西厢》故事到第十五折已经结束，所谓“无端而去矣”，作者所以“不惮烦又多写一章”“惊梦”，“此有大悲生于其心，即有至理出乎其笔”<sup>iv[iv]</sup>。所谓“至理”者，即前十五折一切波澜起伏、悲欢离合，不知是庄周蝴蝶，抑或蝴蝶庄周，人生不过梦境而已。这个批评一面爱惜《西厢》至深，不忍指为“蛇足”，一面过于主观个性化了。但对于读惯了杂剧、传奇的古人来说，看出有必要解释第十六折存在的理由，其批评标准，已经很接近于欧洲戏剧传统的情节整一性要求了。

《六十种曲》内，最短的传奇有二十七折。《西厢记》以十五折完成一个完整的故事，与传奇体例相去甚远。李渔深知“传奇之大病”在“头绪繁多”，竭力主张“以‘头绪忌繁’四字，刻刻关心”，“思路不分，文情专一，其为词也，如孤桐劲竹，直上无枝”<sup>v[v]</sup>，然而即使他本人的作品，也都

在三十折以上。金圣叹甚至认为,《西厢记》的篇幅结构与传奇体制简直是“道不同,不相为谋”;“马牛风于译,理岂互及哉!”他说:“若大《西厢》之为文一十六篇”,“近日所作传奇,例必用四十折,吾不知其何故”<sup>vi[vi]</sup>。其实《西厢记》与传奇惯例的差别,何止于篇幅。《西厢记》主人公活动的地点,除“状元”、“草桥”两家客店和“十里长亭”以外,只有一个普救寺。“状元店”仅是故事发生之前一个短暂的过场,“十里长亭”和“草桥店”则为最后两折,此时发生于普救寺的全部戏剧冲突已经结束。《西厢记》产生于13世纪,三百年后,意大利理论家开始讨论戏剧情节发生时间与地点“整一律”的问题,又过了大约一个世纪,所谓“三一律”被法国新古典主义戏剧奉为金科玉律。然而,戏剧情节发生地点如此高度的集中在中国本土戏剧史上仅为一个偶然,试想《牡丹亭》、《桃花扇》所涉及的广大空间,那才是长篇戏曲作品的普遍样式。中国戏曲从来不接受任何地点的约束。《西厢记》“惊艳”之后,张生次日便往普救寺“借厢”,恰遇红娘询问何时做道场,法本和尚答曰“二月十五日”,张生问:“小姐明日来么?”“酬韵”在佛事之前,当为十四日晚,“寺警”之日,莺莺唱道“想着他昨夜诗”,可知是十五日白天。“退贼”之日,夫人念叨:“下书两日,不见回音”;贼退后,夫人对张生道:“到明日略备小酌”;“赖婚”应在十八日,是夜“听琴”。十九日,莺莺念及“昨夜听琴”,遣红娘探望张生;当日“闹简”:是夜张生“逾墙”,莺莺“赖简”。次日,红娘惦记张生“昨夜吃我那一场气”,病越重了;张生接着“药方”时,担心“休似昨夜不肯”,“佳期”应在二十日夜。十三日相遇,二十日结合,中间“酬韵”、“闹斋”、“寺警”、“请兵”、“赖婚”、“听琴”、“闹简”、“赖简”多少波澜,不过七天。试想《牡丹亭》、《桃花扇》,哪有传奇作品能够如此紧凑?

篇幅之长于杂剧体制,短于传奇惯例,地点、时间之高度集中,仅仅是《西厢记》独特情节结构的若干表面现象。有意义的是,在中、西戏剧的比较研究中,可以肯定,十五折(或者说十六折)《西厢记》是最接近于欧洲戏剧传统情节样式的一部中国戏曲;它不仅最集中、最高度地体现了中国戏曲传统的美学优势,而且克服了这个传统的局限,无意中充分实现了欧洲戏剧传统的美学理想。无论在它之前,还是在它之后,没有一部中国古典戏曲达到过这个同时实现东、西方美学理想的高度。

## 二

欧洲戏剧的情节意识觉醒很早，戏剧情节艺术发育健全。在亚理士多德时代，就形成了“情节整一性”的戏剧观念。此后，这个观念始终是欧洲传统戏剧的自觉追求。所谓“情节整一性”，就是第一，把戏剧当作一种情节艺术，一切不能服务于情节、与情节无关的因素都是多余的。亚理士多德说，“悲剧是对于一个……行动的摹仿”；在“形象”、“性格”、“情节”、“言词”、“歌曲”、“思想”，悲剧的这“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排”。第二，戏剧情节应当是“完整”的。亚理士多德说，“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前启后者”<sup>vii</sup>[vii]。这个看似简单的阐释，在艺术实践中却大有深意。首先，情节应当有一定的长度，有一个发展的过程；其次，情节应当完满自足，相对独立于外部世界；再次，情节的各部分应当构成一系列前因后果的关系，不能构成因果关系的叙述应当排除在外。为了维护和纯洁“情节整一性”的原则，欧洲戏剧史上甚至出现了把情节发生的时间规定在一天以内，把情节发生的地点规定在一个地方的极端主张，这就是著名的“三一律”。时间与地点的极端限制是形式主义的，在被强制执行时则是荒谬的；但因其根植于欧洲戏剧“情节整一性”的本质要求，从而具有片面而深刻的合理性，在欧洲戏剧情节艺术发展的过程中，起到过相当的积极作用。往往成功地实现了戏剧情节高度整一的作品，无意中也就实现了情节发生时间与地点的高度集中；戏剧史上更多的例子，则是通过时间、地点的自觉限制，达到情节的高度整一。

《西厢记》之曲好，为历代曲家所赞不绝口，然而十五折《西厢》，没有一次脱离戏剧动作而作曲，没有一次为作曲而停滞了情节的发展。十五折《西厢》有头有尾，完满自足，使一切好事者续无可续。十五折《西厢》，因“惊艳”而有“借厢”，因“借厢”而有“酬韵”、有“闹斋”。孙飞虎抢亲，如果直接改变了人物的命运，那是一般元杂剧的惯常写法，而在《西厢记》里，不过提供了一个契机，一种可能，一个人物行动的正义性。因为许婚之迫不得

己，所以有“赖婚”；因为有“赖婚”，所以有“好共歹不着你落空”之愿，有“待月西厢”之约；然而根据崔莺莺身份教养的“常规自然”，难免有“闹简”、有“赖简”；因为终于有“佳期”，所以有“拷红”；最后的结局，也是堂前巧辩的斗争结果。情节的每一个发展，都有人物关系与性格之因，都是人物关系与性格之果。情节所实现的高度整一性与它所发生的时间、地点的高度集中也是互为因果的。遗憾的是，这样的戏剧情节艺术高峰，在中国古典戏剧史上，几乎是一次偶然。

一般认为，元杂剧的音乐规范太严格，限制了它的叙事功能，而传奇的音乐形式要灵活得多，因此叙事功能则更强。殊不知，元杂剧意不在叙事，所以关于叙事的规则很少，作家可以随意创造；而传奇的叙事方式，经《琵琶记》形成规范，作家在这个规范之下，三百年来难以突破。这个事实，也许可以部分地解释为什么短篇的元杂剧产生了《西厢记》这样长篇的例外，而长篇的明清传奇不能产生一部《西厢记》。不仅如此，用《西厢记》所达到的戏剧情节艺术高度来衡量，元杂剧里，有几篇庶几接近，明清传奇里，则一篇也没有。

大多数元杂剧作品谈不上情节艺术。王国维认为，“元剧关目之拙，固不待言。此由当时未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之”；“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章”<sup>viii</sup>[viii]。元杂剧作者、读者，对于宾白，少有留意，王国维所说“文章”，即剧中之曲。戏曲的源头，有歌、舞、优、巫、角抵、参军、说唱等等，芜杂纷呈，到元代骤然成熟，且登峰造极，是因为有了诗歌艺术的自觉介入及其对于各种相关艺术因素的整合，具有深厚诗歌传统的知识分子成为创作队伍的主体。对于大多数杂剧作者来说，作剧就是作曲，故事不过是给曲搭个架子，提供一个特定的抒情背景而已。就一般情况而论，元杂剧在本质上仍然是抒情诗。但是，就个别作家和作品而言，从对情节毫不介意，到稍有介意，到比较介意，到相当介意，到精心结构，以至到《西厢记》那样达到“曲”与“剧”的高度统一，情况是各不相同的。关汉卿是元杂剧作者当中直接取材当代生活，原创故事最多的一位大家，对戏剧的情节艺术留意较多。他的作品，从情节“草草为之”的《单刀会》、《西蜀梦》，到有好故事无好情节的《窦娥冤》、《鲁斋郎》，直至被王国维赞为“布置结构，极意匠惨淡之致”<sup>ix</sup>[ix]的《救风尘》，差不多代表了《西厢记》以下元杂剧情节艺术水准的各个层次。《窦娥冤》与《鲁斋郎》这样的现

现实主义作品，其创作目的当然不单是作曲，叙述故事也是作者自觉的追求，但故事结局不是“头”与“身”的自然结果，而产生于外部力量不自然的干预，就戏剧的情节艺术来说，相比《救风尘》确逊一筹。《救风尘》情节有

“头”、有“身”、有“尾”，完满自足，且没有一点多余的东西，惜限于篇幅，冲突双方仅一个回合的交锋即告胜负，缺少波澜，无法与《西厢记》比肩。与《救风尘》处于同一个情节艺术水准的元杂剧，应当还有纪君祥的《赵氏孤儿》。其中第三折程婴一面被逼拷打公孙杵臼，一面目睹亲子惨遭杀害，这样的戏剧冲突场面，与《西厢记》中的“听琴”、“赖简”、“拷红”相比，毫不逊色。同样由于篇幅所限，该剧虽然极具张力，毕竟过于直白。倘能有长篇作品，在“情节整一性”上，达到《救风尘》和《赵氏孤儿》的高度，《西厢记》就不会显得那么孤独了。

明清传奇的音乐形式更自由，篇幅自二十余出至五十余出不等，叙事意识完全觉醒，作者于“关目”不再“草草为之”，但三四百年间没有一部作品像《西厢记》那样吻合欧洲传统戏剧情节的美学理想，甚至连一部接近的也没有。从《琵琶记》到《牡丹亭》，从《牡丹亭》到《长生殿》、《桃花扇》，其情节艺术的规范和理想是高度稳定和一致的。这个规范和理想与《西厢记》所实现的“情节整一性”有着质的区别。以《牡丹亭》为例，到丽娘“回生”，柳、杜“婚走”，故事已告结束，以下情节，并非由柳、杜的爱情故事所生，大体可以相当于《西厢记》之第五本。《西厢记》仅写一个故事，仅写崔、张二人，写红娘亦是为写崔、张，写得与崔、张性格、命运息息相关。金圣叹品尝出这种“整一性”，他说：“尊如夫人亦不与写，何况欢郎；慈如法本亦不与写，何况法聪；恩如白马亦不与写，何况卒子。”“若夫人、法本、白马等人，则皆偶然借作家伙，如风吹浪，浪息风休，如桴击鼓，鼓歇桴罢。真乃不必更转一盼，重废一唾也。”<sup>x[x]</sup>《牡丹亭》不然，既写丽娘，便要写杜宝、夫人，既写杜宝，便又写李全、杨婆；陈最良、石道姑各有来龙去脉；既写柳生，便写韩秀才、郭驼公，且各有来因去果。张君瑞初次出场，第一套曲子，便已“惊艳”，柳梦梅“拾画”以前，“言怀”、“帐眺”、“诀谒”、“谒遇”、“旅寄”多少交待。这里的差别，不是作者才华的差别，而是文体规范和美学理想的差别。欧洲戏剧的情节艺术，为了征服有限的舞台时空，要求把一个具有足够戏剧张力的故事，讲述得尽可能地单纯而集中。明清

传奇的作者从未感觉到舞台时空的限制，他们理想中的艺术世界，恰恰不是单纯的，而是复杂的。“传奇”之名，名实相符，所谓“事甚奇特”<sup>xi[xi]</sup>、“不奇则不传”<sup>xii[xii]</sup>者，推敲起来，主要有两个含意，一是罕见的悲欢离合，二是罕见的波澜曲折。明清传奇的艺术理想，就是通过一个尽可能曲折复杂的悲欢离合故事，网罗忠奸贤愚贞淫妍媸的各色人物，表达作者或庄或谐或美或刺的审美态度。传奇作者们以艺术而有序地编织一个尽可能复杂的世界为骄傲。他们的情节艺术，不是征服舞台时空的艺术，而是巧妙地网罗世界的艺术。这种情节艺术，在本质上，是史诗的叙事艺术。事实是，明清传奇的情节结构，与章回小说没有质的区别。

### 三

欧洲戏剧始终受到舞台时空有限性的困扰，在征服有限舞台时空的过程中，形成了一种区别于史诗或小说的独特的情节结构样式。亚理士多德在他的《诗学》中，试图论证这两种情节样式的区别，但是，他做的不能算成功。在论证了悲剧的“整一性”之后，他发现史诗也应该是“整一”的，这种“整一性”正是荷马史诗的卓越之处。他所做到的，只是指出了史诗情节与悲剧情节容量大小的区别、单纯与复杂的区别。他说，“就长短而论，悲剧以太阳的一周为限……史诗则不受时间的限制”；“任何一首史诗，不管哪一种，都可供好几出悲剧的题材”<sup>xiii[xiii]</sup>。这个区分，尚未涉及两种情节样式的本质差异，应当说，还是肤浅的。戏剧情节的容量固然是有限的，但即使单纯的情节仍然可能是小说的，而非戏剧的。

黑格尔在更多戏剧实践的基础上，真正成功地指出了戏剧体诗与史诗的区别；在这个基础上，也指明了戏剧情节结构与史诗或小说情节结构的差别。根据黑格尔的定义，“戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”<sup>xiv[xiv]</sup>。这就是说，戏剧虽然是一种客观的情节艺术，虽然因为人物的当面表演也是一种主观的抒情艺术，但是在戏剧里，已经经由它的抒情诗性否定了它的史诗性，同时经由它的史诗性否定了它的抒情诗性；在戏剧里，应当没有不具备主观抒情性质的客观叙述，也没有不具备客观动作意义的纯然抒情；一切情节，都表现为人物激情推动的动作，一切抒情，都强化为行

动的意志。更简单地说，戏剧一面是主观激情下的动作，一面是客观动作里的激情，动作与激情不可分割。黑格尔说：

戏剧却不能满足于只描绘心情处在抒情诗的那种情境，把主体写成只在以冷淡的同情对待既已完成的行动，或是寂然不动地欣赏，观照和感受……在戏剧里，具体的心情总是发展成为动机或推动力，通过意志达到动作，达到内心理想的实现……xv[xv]

黑格尔在这里认为不应该出现在戏剧里的，缺乏行动意志的“冷淡的”、“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态，正是在传奇作品中普遍出现的状态。

《琵琶记》是第一部成熟的传奇作品，它所确立的文体规范，在此后三百余年的创作中一直被谨慎地遵守着。在这部作品里，当赵五娘面对饥饿的公婆“糟糠自餍”时，在公婆死后“祝发买葬”时，她是有意志、有行动的，并不在那种“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态。但是她的这些行动，在她身陷其中的全部情境整体上，仅有局部的、零星的意义。面对整个困境，她没有产生任何改变命运的意志和行动，始终处在品尝、悲叹苦难的状态，这就是“冷淡的”、“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态。而另一面，这种没有意志和行动的人物，即使是表演出来的，也只有剧场性，而没有戏剧性，因为在情节的意义上，她不具有足够的主观性，只是作者交由客观情境任意处置的没有生命的工具。这种不含有人物意志、动作的情节，就是史诗的情节。不论它是叙述出来的，还是表演出来的。一边是达不到意志与行动的强度的纯然抒情，一边是缺乏主观意志与激情的史诗性情节，这种史诗与抒情诗互相分离、并立的二元状态，就是《琵琶记》树立的文体规范。

《牡丹亭》中有一些最符合黑格尔理想的戏剧体诗的段落。“冥誓”一出，杜丽娘渴望复生，要与柳梦梅在人间做夫妻的激情是那样强烈，已然化为一种意志，一种动作。她想告诉柳梦梅自己的真实身份，又深怀两层顾虑：一怕人鬼有别，吓坏了柳生，二怕“聘则为妻奔则妾”。柳梦梅盟香发愿之后，她鼓动柳生掘墓开棺，柳梦梅感到很迷茫，一来起死回生之事，“怕似水中捞月，空里拈花”，二来掘墓开棺之举，于情理于律法都是大罪恶，三来事属荒



唐，是梦？是真？杜丽娘嘱咐再三，去而复返，凄切地哀告柳生：“一点心怜念妾，不着俺黄泉恨你，你只骂的俺一声鬼随邪。”柳梦梅先有弄清丽娘身份的急切愿望，后有面对丽娘哀告的迷茫与犹豫，在这里，他的愿望、迷茫与犹豫，既是激情，也是意志和动作；和杜丽娘一样，他获得了参与情节的充分的主观性。这出戏，作者安排情节的主观性，让位于人物激情与动作的主观性，除了柳杜激情与动作冲突推动的情节之外，不再有任何客观的情节安排。在这里，客观的叙述和纯然的抒情都消失了，代之以真正的戏剧。

相反，在“游园惊梦”中，“史诗的原则和抒情诗的原则”未经互相转化达到统一。张君瑞“蓦然见五百年风流业冤”，“魂灵儿飞去半天”，立刻置进京应举于不顾，匆匆向和尚借厢。在这里，人物的激情转化为意志与行动，行动产生于人物的意志与激情。作者任意安排情节的权力消失了，代之以充满激情、意志明确的人物间的冲突，情节的发展不过是这种冲突的结果。而杜丽娘游园时的青春惆怅，不过是纯然的抒情诗，杜丽娘不知自己要做什么，不知自己能做什么，情怀完全没有强烈到激情的程度，没有转化为行动的意志。甚至柳梦梅的求媾也不是出自人物的意志，完全是作者的叙述安排。在这里，一方面杜丽娘的歌唱是尚未转化为动作的抒情诗，一方面她的游园和梦媾都是来自作者的客观安排，不是人物主观激情与意志的体现。这就是抒情诗方式与史诗方式的并立。

张生“惊艳”也好，丽娘“惊梦”也好，归根到底都是剧作家笔下的创造，为什么说“惊艳”是人物自己在行动，是戏剧的，而“惊梦”则是作者的叙述，是史诗的呢？二者之间究竟有什么差别呢？从读者和观众的一方看，作者一旦赋予人物一个明确的行动意志，就在作品接受者的心中唤起了悬念，因而作者写什么或者不写什么就受到了限制，他只能沿着悬念的指向发展情节，这样的情节虽然仍是出自作者笔下，但我们也把它称为人物自身的行动。从这个意义上说，戏剧的情节艺术，也是制造悬念以及把悬念贯彻到底的艺术。从戏剧作品一方看，当作者赋予张君瑞追求莺莺的意志以后，这个人物就仿佛获得了生命，具有了相对的独立性，不是作者可以随时拿起和放下的道具了；当杜丽娘没有获得一个明确的行动的主观意志的时候，这个人物是可以随手放下置之不问的，作者君临自己的作品之上，像一个无所不能的上帝，随意地安排和叙述一切。杜丽娘在获得一个明确的意志之前，在失去这个意志之后，情节

是由叙述者安排的，她便是史诗中被动的人物；而她一旦获得这个意志，把纯然的抒情诗情怀强化为激情，转化为意志与行动，她就参与了情节，成为戏剧性的人物。在《牡丹亭》中，这个过程太短暂了。《琵琶记》中五娘之困苦和牛府之富奢的反复穿插对比从来被认为是戏曲的好排场、巧关目，殊不知这种情节结构技巧，恰恰是以人物没有改变命运的意志与行动，停留在抒情诗状态为代价的，把一切交给了叙述人安排。所谓对比，只是作者意识到的，剧中人物全然无知，丝毫没有推动情节进展的意义。这是典型的史诗方式。

亚理士多德未能成功地指出戏剧的“情节整一性”与史诗的“情节整一性”之间的区别，这一点黑格尔做到了。欧洲传统戏剧情节的美学理想，就是把“情节整一性”建立在“史诗原则与抒情诗原则”互相转化和统一的基础之上；就是使“史诗原则与抒情诗原则”的互相转化和统一达到“情节整一性”的高度。“冥誓”这样局部的“史诗原则与抒情诗原则”的互相转化和统一，不能改变《牡丹亭》史诗方式的“情节整一性”本质。三百余年间，没有一部传奇改变了《琵琶记》所确立的这个史诗本质。中国戏曲作品中，只有《西厢记》实现了欧洲传统戏剧情节的美学理想。一般元杂剧有很强的抒情诗特性，往往在情节之外“寂然不动地欣赏，观照和感受”生活，但一部《西厢》除故事发生之前用四只曲子展示张生的书生胸怀以外，便不再有脱离情节之曲。张生、莺莺的情怀始终就是具体的爱情追求的意志和行动。莺莺的第一套曲子开头，便唱到“系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近”，这不是杜丽娘游园时的无名惆怅，此“人”便是紧隔壁的张解元。紧接着，她回忆“昨宵个锦囊佳制明勾引”，哀叹“今日个玉堂人物难亲近”，抱怨红娘“影儿般不离身”，这都是具体的爱情追求，有明确动作指向的意志。在《西厢记》里，“曲”与“剧”是无法区分的，人物的主观情感和他们客观化了的外在行动是无法剥离的。全部十五折戏达到这样一种“整一”在中国戏曲作品中不可再得。《西厢记》的情节发展，只有孙飞虎抢亲，白马将军解围来自于剧中人物的主观意志之外。这种来自“上帝”的干预在大多数戏曲作品里，会直接给情节带来结局，而在《西厢记》里，只是给人物激情、意志的发展提供契机，情节的发展和结局还是来自人物主观激情和意志外化的冲突。一旦“惊艳”，作者便赋予人物明确的意志，在读者、观众心里制造了悬念，作者便只能沿着张生的这个意志及其所制造的悬念的指向展开情节，失去了史诗作者那种在广阔的世界任

意网罗、挥写的叙述自由。“寺警”以后人物的激情更强化为行动的意志，悬念也更强烈了，作者除了毁灭或者成就人物的意志，解决读者和观众的悬念以外，别无选择。结果就是，看上去全部的情节发展，仿佛不是作者的安排，而是人物间行动冲突的结果。

#### 四

《西厢记》不仅充分实现了中国戏曲的美学理想，同时充分实现了欧洲传统戏剧情节艺术的美学理想，能够达到这样艺术高度的古典戏曲，仅此一部。攀上这个艺术高峰，是一种偶然，一个谜：为什么别的戏曲作家一次也达不到，甚至王实甫自己现存的两部杂剧作品，其情节艺术也与大多数元杂剧一样平庸？《西厢记》是孤独的。

她的孤独，不仅表现在没有一部古典戏曲作品陪伴她去攀登那座属于欧洲戏剧情节理想的高峰，而且表现在她所达到的情节艺术高度也从来没有被戏曲的古典理论家和批评家们充分认知。

认识《西厢记》的情节艺术最为深刻的，一个是戏曲家李渔，一个是戏曲批评家金圣叹。

李渔对《西厢记》情节艺术的深刻认识，主要表现在下面这段为人熟知的议论里：

一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设……又止为一事而设……一部《西厢》，止为张君瑞一人，又止为“白马解围”一事，其余枝节皆从此一事而生。<sup>xvi</sup>[xvi]

这段议论，与亚理士多德关于“情节整一性”的观点非常一致。为“一人”“一事”而设，李渔在这里强调的，不是戏剧作品容量的有限性，而是情节各部分之间必须建立的因果关系。此即亚理士多德比为“头”、“身”、“尾”的关系，“自然引起他事发生”和“按照必然律或常规自然的上承某事”的关系。从“白马解围”一事，理解《西厢记》的“情节整一性”是非常准确的。从某种意义上说，作为叙述者，《西厢记》作者只做了两件事，一是

让“惊艳”发生，二是让“白马解围”发生，其余都是人物自己的行动。而张生的勇于追求，莺莺的敢于献身，红娘的肯于合作，都从“白马解围”中来。

金圣叹把《西厢记》奉为经典，精加批评。他把《西厢记》的情节“整一性”比作“有生”、“有扫”：

生如生叶生花，扫如扫花扫叶。一切世间太虚空中本无有事，而忽然有之。如方春本无有叶与花，而忽然有叶与花曰生。既而一切世间妄想颠倒有若干事，而忽然还无如残春花落即扫花、穷秋叶落即扫叶曰扫。然则如《西厢》，何谓生，何谓扫。最前“惊艳”一篇谓之生，最后“哭宴”一篇谓之扫。盖“惊艳”以前无有《西厢》，无有《西厢》则是太虚空也。若“哭宴”已后，亦复无《西厢》，无有《西厢》则仍太虚空也。此其最大之章法。

第一章无端而来，则第十五章亦已无端而去矣。无端而来也，因之而有书。无端而去也，因之而书毕。xvii[xvii]

这简直是把亚理士多德论“整一性”的有“头”有“尾”有“身”之说，直接译成中国批评特色的诗化语言。这里强调的，是十五折《西厢》的情节，作为一部艺术品的完满自足，独立于世。

这就是中国古典戏曲家和批评家对《西厢记》所达到的情节艺术高峰的最为深刻的认识，也是中国古典戏曲对于戏剧情节艺术认识的最高水准。但是，无论李渔还是金圣叹，都和亚理士多德一样，不能把戏剧的“情节整一性”和史诗的“情节整一性”区别开来，李渔甚至还以《琵琶记》的“重婚牛府”与“白马解围”并列，来论证自己的观点。

对于《西厢记》实现了“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”，因此在情节艺术上产生了与《琵琶记》、《牡丹亭》的本质差异，中国古典戏曲家和批评家始终没有察觉。如果《西厢记》的戏剧情节艺术成就在古代便被充分认识，也许中国古典戏曲除了后来文学无所作为，逐渐退出，舞台艺术语言发展成为支配性语言这条发展道路以外，还有一条文学的进化之路可走。

中国古典戏曲和欧洲传统戏剧是有着不同源头、不同发展道路、不同文体样式和不同美学理想的两种不同体系的戏剧，但既然同为戏剧，就必然有相通

的地方。欧洲戏剧的美学理想，也存在于中国古典戏曲之中，只是处于被压抑的状态，尚未觉醒；反之亦然。这就是为什么一旦两种戏剧有了交流的机会，欧洲戏剧家便从中国戏曲中获得灵感，布莱希特借以完善和阐述他“史诗戏剧”的理论，戈登·克雷格、阿尔托、格洛托夫斯基等戏剧家则借以强化他们从戏剧中放逐文学的主张与实践；而中国戏曲也把在《西厢记》中偶然实现了的欧洲戏剧的美学理想当成了自觉的追求，开始了现代化的进程。因此，《西厢记》同时实现了东、西方不同戏剧体系的不同美学理想，既是一个偶然，也有其必然性。这个必然性，在古典戏曲终结以后，显现出特别重大的意义，它预示了中国戏曲新发展的可能与方向。

---

i[i] 引自蒋星煜《〈六十种曲〉本〈北西厢〉考略》，《〈西厢记〉的文献学研究》，上海古籍出版社 1997 年版，第 356 页。

ii[iii] 徐士范刊《西厢记》第 17 出“题评”称：“人言《西厢》后卷不及前卷，自是情尽才尽，何优劣论也。”转引自蒋星煜《〈西厢记〉的文献学研究》，第 59 页。

iii[iiii] 引自《增批绘像第六才子书西厢记》，北京师范大学出版社 1993 年版《绘图西厢记》，第 246 页。

iv[iv] 引自《增批绘像第六才子书西厢记》“惊梦”题记、“后候”题记，北京师范大学出版社 1993 年版《绘图西厢记》，第 236 页、第 190—191 页。

v[v] 引自《闲情偶寄》，作家出版社 1995 年版，第 21 页。

vi[vi] 引自《增批绘像第六才子书西厢记》“惊梦”题记、“后候”题记，北京师范大学出版社 1993 年版《绘图西厢记》，第 236 页、第 190—191 页。

vii[vii] 引自《诗学》，人民文学出版社 1962 年版，第 21 页、第 25 页。

viii[viii] 引自《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社 1995 年版，第 121 页。

ix[ix] 同上。

---

x[x] 引自《增批绘像第六才子书西厢记》“荣归”题记，北京师范大学出版社 1993 年版《绘图西厢记》，第 266 页。

xi[xi] 引自李渔《闲情偶寄》，作家出版社 1995 年版，第 18 页。

xii[xii] 引自孔尚任《桃花扇小识》。

xiii[xiii] 这句话被理解为：戏剧情节所延续的时间不应当超过一天，成为“三一律”中“时间整一律”的起源。引自《诗学》，人民文学出版社 1962 年版，第 17 页、第 106 页。

xiv[xiv] 引自《美学》第三卷下册，商务印书馆 1981 年版，第 242 页、第 244 页。

xv[xv] 同上。

xvi[xvi] 引自《闲情偶寄》，作家出版社 1995 年版，第 17 页。

xvii[xvii] 引自《增批绘像第六才子书西厢记》，北京师范大学出版社 1993 年版《绘图西厢记》，第 191 页、第 236 页。

文学遗产·二〇〇二年第六期